

7) Vgl. Frederichs, a.a.O., S. 96.

8) Zwar datiert Alfred Dürr (Chronologie, S. 52) die von Bach selbst angefertigte Partitur auf die Zeit um 1730 (also n a c h Entstehung der Johannes-Passion), doch handelt es sich mit hoher Wahrscheinlichkeit um die Abschrift eines bereits früher entstandenen Werkes, dessen Wurzeln Andreas Glöckner (a.a.O., S. 97) im thüringischen Raum vermutet.

Klaus Häfner:

VERSCHOLLENE QUELLEN DER BACHSCHEN MESSEN

Unter anderem bedingt durch die unglücklichen Altersumstände seines Sohnes Wilhelm Friedemann, ist das Schaffen Johann Sebastian Bachs leider nur partiell auf uns gekommen. Während man die auf dem Gebiet der Orchester- und Kammermusik zu vermutenden Verluste lediglich zu konstatieren vermag, gibt es bei der Vokalmusik immerhin konkrete Hinweise auf den verschollenen Werkbestand. Ich denke dabei weniger an diejenigen Kompositionen, deren einstige Existenz durch dokumentarische Belege zu unserer Kenntnis gelangte wie z.B. die lateinische Ode BWV Anh. 20, sondern an greifbarere Spuren, nämlich an:

1. Die Choral-Sammlung, die C.Ph.E. Bach 1784-1787 veröffentlichte (CPEB). In ihr sind ohne Zweifel zahlreiche Sätze aus nicht mehr vorhandenen kirchlichen Vokalkompositionen Bachs enthalten.
2. Textdrucke von geistlichen und weltlichen Vokalwerken, die Bach vertont oder doch möglicherweise vertont hat, deren Musik jedoch nicht vorliegt. Ihre Zahl ist nicht gering.
3. Parodieverdächtige Sätze innerhalb des überlieferten Bachschen Vokalschaffens, also Sätze, deren Originalcharakter zweifelhaft ist, ohne daß das wie etwa im Fall des "Weihnachts-Oratoriums" BWV 248 anhand der bei vielen Sätzen erhaltenen Urbilder zu belegen wäre.

Die zuletzt genannte Gruppe ist die interessanteste, weil in ihr - zumindest möglicherweise - letzte Reste verlorener Werke den Untergang der Primärquellen überdauert haben. Es sind ganz verschiedenartige Indizien, die auf das Vorliegen von Parodie schließen lassen können. Dabei kann es sich um ganz äußerliche Dinge handeln, wie auffälligen Reinschrift-Charakter des betreffenden Stücks im Autograph, Unsicherheit bei der Disposition der musikalischen Mittel und damit verbundene Korrekturen, Schreib-, insonderheit Transpositionsfehler usw., oder um innere Gründe wie Inkongruenz von Text und Form, Unebenheiten in der Deklamation und andere Anzeichen, die die Vermutung aufkommen lassen, daß die betreffende Musik mit Hilfe des Parodieverfahrens in die uns überlieferte Gestalt gebracht wurde.

In meiner noch unveröffentlichten Arbeit "Neue Beiträge zum Parodieverfahren bei Johann Sebastian Bach"¹ versuchte ich, solche parodieverdächtigen Sätze mit Texten, die Bach vertont hat bzw. vertont haben könnte, deren Musik aber nicht erhalten ist, also die unter Punkt 2 und 3 genannten Spuren, miteinander in Verbindung zu bringen, um Anhaltspunkte für etwaige Zusammengehörigkeiten zu finden. Ein zugegebenermaßen gewagtes Unterfangen, zumal d a s Element, das Friedrich Smend bei ähnlichen Untersuchungen

unentbehrliche, wenn auch nicht immer zuverlässige und stichhaltige Hilfe geleistet hat, die prosodische Übereinstimmung von Original- und Parodietext, in Wegfall kam, da die Beziehungen dieser Art, die allerdings nur einen Teil der tatsächlichen Parodiebezüge ausmachen, längst aufgespürt worden sind, diese Möglichkeit also ausgeschöpft ist.

Als Ergebnis meiner Bemühungen glaube ich, trotzdem immerhin etwa 40 Sätze des vorliegenden Bachschen Vokalschaffens auf nur in Form von Texten überlieferte Sätze zurückführen zu können, deren Musik somit, wenn auch oft wohl eingreifend verändert und umgestaltet, noch vorhanden ist. Für das Verständnis der betreffenden Kompositionen ist dies - vorausgesetzt, daß meine Beobachtungen stichhaltig sind - von großer Bedeutung, handelt es sich bei den identifizierten Texten doch in der Regel um diejenigen, auf die die Musik e r f u n d e n wurde, d.h. um die Originaltexte.

Eine zentrale Stellung nehmen in meinen Untersuchungen die Messen Bachs ein. In einem Aufsatz im Bach-Jahrbuch 1977, der zum Ausgangspunkt meiner diesbezüglichen Forschungen wurde, schrieb ich über sie: "Bei der Komposition der fünf Messen BWV 232-236 hat Johann Sebastian Bach in so hohem Maße auf früher Geschaffenes zurückgegriffen, daß diese fünf Werke geradezu als Sammelbecken älterer, mehr oder weniger stark umgearbeiteter Musik zu gelten haben"². Das hat sich inzwischen tatsächlich bestätigt. Bei den sogenannten "kleinen" Messen BWV 233-236 ist das allerdings nicht neu. Sie bestehen jeweils aus sechs Sätzen, davon ist bei nicht weniger als 19 die Parodievorlage erhalten, ein weiterer Satz, das Kyrie der F-Dur-Messe, geht auf eine ebenfalls vorhandene Frühfassung - BWV 233a - zurück. Dieser Sachverhalt ist bereits seit Johann Theodor Mosewius bekannt, und der naheliegende Schluß, daß schon aus Gründen der Analogie bei den verbleibenden vier Sätzen ebenfalls Parodie vorliegen dürfte, wurde denn auch - außer beim "Kyrie" der A-Dur-Messe BWV 234 - von Philipp Spitta gezogen³. Zum bloßen Analogieschluß treten bei "Kyrie" und "Domine Deus" der Messe A-Dur BWV 234/1+3 diplomatisch-musikalische Indizien, beim "Gloria"-Chor und "Domine Deus" der Messe F-Dur BWV 233/2+3 - hier ist Bachs Eigenschrift nicht überliefert - solche formal-musikalischer Natur, die den Parodiecharakter der vier Sätze verraten.

Im dritten, 1847 (dem Todesjahr Mendelssohns) erschienenen Band seines Werkes "Der evangelische Kirchengesang" erwähnt Carl von Winterfeld die sozusagen durchgängige Parodie bei den "kleinen" Messen Bachs, und man hört deutlich sein Aufatmen, wenn er fortfährt: "Von Beziehungen solcher Art ist die H moll=Messe frei..., ein ganz selbständiges Werk also..."⁴ Daß dies keineswegs der Fall ist, hat die Forschung inzwischen nachgewiesen. Nach Smends Satzzählung besteht das Werk aus 27 Sätzen, angesichts der trinitarischen Zahl 27 (= 3x3x3 oder 3³) halte ich sie entgegen anderen Zählungen für die von Bach gewollte. Da bei ihr das zweimal erklingende "Osanna" auch doppelt gezählt wird, und da Bach im "Dona nobis pacem" dieselbe Musik wie im "Gratias" verwendete, handelt es sich um insgesamt 25 Einzelstücke.

Davon sind ganz zweifellos original die beiden Sätze des "Symbolum Nicenum" mit gregorianischen Choralzitaten, nämlich das "Credo I" BWV 232^{II}/1 und das "Confiteor" BWV 232^{II}/8, ferner der nachträglich eingeschobene Chor "Et incarnatus est" BWV 232^{II}/4 und das "Sanctus" BWV 232^{III}, das ja wesentlich früher als die übrige Messe entstand. Nach Faktur und Ausdehnung dürften darüber hinaus "Kyrie I" und "Et in terra pax" BWV 232^I/1+5 als Originalkompositionen anzusehen sein, also sechs der 25 Sätze. Nachweislich Parodie, weil die Vorlage direkt oder indirekt erhalten ist, sind die Sätze "Gratias" BWV 232^I/7, "Qui tollis" BWV 232^I/9, "Credo II" BWV 232^{II}/2, "Crucifixus" BWV 232^{II}/5 und "Et expecto" BWV 232^{II}/9, ferner das "Osanna" BWV 232^{IV}/1=3 (hier hat

Werner Neumann die Beziehung zu BWV 215/1 klären können und mit BWV Anh. 11/1 erstmals eine v e r s c h o l l e n e Quelle der h-Moll-Messe namhaft gemacht!), außerdem das "Agnus-Dei" BWV 232^{IV}/4 und das "Dona nobis pacem" BWV 232^{IV}/5 (wo Bach, wie bereits gesagt, auf dieselbe Musik wie im "Gratias", nämlich auf BWV 29/2 zurückgegriffen hat). Das sind sieben weitere Sätze. Ganz sicher als Parodie anzusehen, obwohl das Urbild nicht vorliegt, ist das Duett "Et in unum Dominum" BWV 232^{II}/3, denn ein Bruchstück der Vorlage findet sich in der Partitur der 1733 entstandenen Kurprinzen-Kantate BWV 213.

Die Parodiefrage stellt sich bei den verbleibenden elf Sätzen, d.h. beim "Christe", "Kyrie II", "Gloria in excelsis Deo", "Laudamus te", "Domine Deus", "Qui sedes", "Quoniam tu solus sanctus" und "Cum Sancto Spiritu", den Sätzen 2, 3, 4, 6, 8, 10, 11 und 12 der "Missa" BWV 232^I, beim "Et resurrexit" und "Et in Spiritum Sanctum", den Sätzen 6 und 7 des "Symbolum Nicenum" BWV 232^{II}, und schließlich beim "Benedictus" BWV 232^{IV}/2: zusammen mit dem zuvor genannten Duett "Et in unum Dominum" BWV 232^{II}/3 und den vier Sätzen der beiden "kleinen" Messen BWV 233/2+3, BWV 234/1+3, also bei insgesamt 16 Sätzen. Es läßt sich zeigen, daß der Parodieverdacht in allen Fällen zu Recht besteht, und in der Tat wurde bei der Mehrzahl der genannten Stücke inzwischen von den verschiedensten Autoren und in den verschiedensten Zusammenhängen Parodie vermutet, ohne daß diese Behauptungen präzisiert werden konnten, da Originale fehlen, die Herkunft der Musik somit nirgends zu klären war. Bei einer Sprechzeit von 20 Minuten muß ich mir leider versagen, darauf im einzelnen einzugehen, und mich mit dem Hinweis begnügen, daß das Partiturotograph der "h-Moll-Messe", das mit Ausnahme des "Sanctus" ganz bestimmt die Erstniederschrift der Komposition darstellt, in weiten Teilen nahezu das Bild einer Reinschrift bietet.

In dem oben erwähnten Aufsatz gelang es mir, wahrscheinlich zu machen, daß zwei der 16 Sätze, das Duett "Domine Deus" BWV 232^I/8 und der Chorsatz "Et resurrexit" BWV 232^{II}/6 auf Sätze der beiden nur als Textbücher überlieferten Huldigungskantaten BWV 193a und BWV Anh. 9 zurückgehen, die sich damit als zwei weitere verschollene Quellen der h-Moll-Messe erwiesen. Wie ich schon andeutete, bildete diese Entdeckung den Ansatzpunkt für weitere Untersuchungen, und ich bin jetzt in der Lage, für sämtliche der verbleibenden 14 Sätze eine textlich erhaltene Vorlage zu benennen, die ich als den Originaltext der betreffenden Komposition ansehe. Mangels überlieferten Materials müssen diese Vermutungen natürlich im Bereich der These und Hypothese bleiben, außerdem gibt es, was den Grad der Wahrscheinlichkeit anbelangt, Unterschiede zwischen den einzelnen Zuweisungen.

Es wäre nichts gewonnen, wenn ich Ihnen nun meine "Funde" in Form einer tabellarischen Übersicht vortragen würde, erlauben Sie mir daher, die Art meines Vorgehens an e i n e m Beispiel zu demonstrieren (eigentlich hatte ich zwei bis drei vorgesehen, doch erlaubt es die Zeit nicht), ich möchte Sie deshalb im folgenden mit meinen Neuerkenntnissen beim Chorsatz "Cum Sancto Spiritu" BWV 232^I/12 bekannt machen.

Den die "Missa" abschließenden, großangelegten fünfstimmigen Chor mit vollem Orchester auf die Worte "Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris, amen" rechnet Smend zu "den für dies Werk zweifellos original komponierten Stücken"⁵, und die Bach-Forschung ist ihm bisher darin gefolgt. Dabei hatte Neumann bereits 1938 in seiner Abhandlung "J.S. Bachs Chorfuge" eine äußerst bemerkenswerte Ansicht über den Satz vertreten, er schreibt: "Der Chorsatz 'Cum sancto spiritu' aus der h - M o l l - M e s s e bildet insofern eine interessante Variante des Bachschen Kombinationsverfahrens, als hier die formgebende Instrumentalsinfonie aus Rücksicht auf die Binnenstellung des Satzes weggelassen ist und so nur der vorfugische Chor, der ganz offensichtlich aus

Einbau in einen Instrumentalsatz entstanden ist, uns die Vergleichsmöglichkeit mit den Anbauten an die beiden Fugenexpositionen bereitstellt"⁶. Der Zusammenhang des Zitats soll an dieser Stelle nicht weiter erörtert werden, was uns interessiert, ist die Tatsache, daß Neumann, ohne es direkt auszusprechen, den Chor offenbar als Bearbeitung einer unbekannten Vorlage betrachtete, deren Orchestervorspiel bei der Übernahme in BWV 232 weggelassen wurde, ein Vorgang, der sich bekanntlich ja auch bei anderen auf dem Wege der Parodie entstandenen Messesätzen wiederholt.

Wenn man den formalen Ablauf der Komposition untersucht, fällt auf, daß sie trotz ihres symmetrischen Aufbaus in tonartlicher Hinsicht einen etwas unausgewogenen Eindruck macht: Ganz gegen Bachs sonstige Gewohnheit ist bereits in Takt 9 die Dominante erreicht, und erst der Schlußabschnitt bewegt sich wieder in der Grundtonart, die dazwischen nur gelegentlich berührt wird.

Allein schon dieser Umstand bestätigt Neumanns Beobachtung, d.h. es ist mehr als wahrscheinlich, daß zu Beginn eine Einleitungssinfonie in D-Dur fehlt, zumal für einen nichtmotettischen, also mit obligaten Instrumenten besetzten Chorsatz von solchen Dimensionen die reinen Orchesterpartien auffallend, um nicht zu sagen, unangemessen kurz sind. Das instrumentale Vorspiel läßt sich mit einiger Sicherheit aus dem motivischen Material des Satzes rekonstruieren. Erst wenn man das so gewonnene Eingangsritornell dem Satz voranstellt, erhält er eine tonartlich in sich abgerundete Gestalt, die deutlich macht, wie empfindlich im Grunde das architektonische Gleichgewicht der Komposition in BWV 232 gestört ist, was dem Hörer nur deshalb nicht bewußt wird, weil ihre unmittelbare Verbindung mit dem D-Dur des "Quoniam" die Verstümmelung weitgehend verdeckt.

Doch bildet die in Wegfall geratene Instrumentaleinleitung nicht das einzige Indiz dafür, daß Parodie vorliegt: Da ist die relativ vielschichtige Anlage mit ihrem Wechsel von nichtfugierten und fugierten Teilen, die wohl kaum durch die fast formelhaften Schlußworte des "Gloria"-Textes bedingt sein dürfte, ferner der Vokalsatz, der wie beim Chor "Et resurrexit" unübersehbar die Spuren nachträglicher Erweiterung zur Fünfstimmigkeit an sich trägt. Man beachte vor allem die beiden Fugati: Während das zweite fünf Themeneinsätze aufweist, hat das erste lediglich deren vier, die fünfte Stimme (NB: Sopran II!) tritt frei hinzu mit einem aus dem Themenkopf gewonnenen Kontrasubjekt, auf das ich zurückkommen werde. Wäre es umgekehrt, möchte man noch eher von originärer Fünfstimmigkeit reden, obwohl auch dann eine vierstimmige Vorlage durchaus denkbar wäre, wie der Eingangschor der Trauungskantate "Gott ist unsre Zuversicht" BWV 197 belegen kann, dessen Vokalteil bei vierstimmigem Satz von einer Fugenexposition mit fünf Themeneinsätzen eröffnet wird. In unserem Fall aber, wenn gleich in der ersten Durchführung das Thema nicht alle Stimmen durchläuft, und die fünf Einsätze der zweiten sich wie bei dem genannten Chor genausogut auf vier Systemen hätten abspielen können, ist es ziemlich sicher, daß der Gesangspart (und dann natürlich nicht nur in den Fugatoabschnitten) ursprünglich vierstimmig war. Dafür sprechen auch verschiedene charakteristische Versehen, die Bach bei der Niederschrift des Satzes unterliefen. Im Gegensatz dazu sind "Kyrie I" und "Et in terra pax" real fünfstimmig konzipiert, was Bach bekanntlich als Grundvokalbesetzung der "h-Moll-Messe" vorschwebte. Trotzdem kann man - wie wir gesehen haben - nicht generell konstatieren, daß die fünfstimmigen Sätze sein müßten (beim "Et expecto" ist das ja direkt nachweisbar!), und daß Bach bei Abweichungen davon stets unter Parodiezwang gehandelt habe. Es wäre ihm bestimmt ein Leichtes gewesen, etwa das "Qui tollis" fünfstimmig anzulegen, wenn er das gewollt hätte. Bei der Frage nach dem Vorliegen von Parodie gilt es, in jedem Fall auch andere

der Chor "Cum Sancto Spiritu" keine Originalschöpfung ist.

Ps. 122. v. 6. & 7.

Wünscht Jerusalem Glück. Es müsse wohl
gehen, denen, die dich lieben. Es müsse
Friede seyn inwendig in deinen Mauern, und
Glück in deinen Pallästen.

Beispiel 1

Wünschet Je - ru - salem Glück, wünschet Je - ru - salem Glück! Wünschet Je - ru - salem

Glück, wünschet Je - ru - salem Glück,

Die auffällige harmonische Eintrübung der auf Takt 25 folgenden fünf Takte, die sich in Takt 74-79 (vgl. Notenbeispiel 5!) und 111-116 wiederholt, fällt bei meiner Textierung jeweils mit den Worten der zweiten Hälfte des zweiten Textabschnitts ("denen, die dich lieben") zusammen, was mir als äußerst passend erscheint. Das Fugenthema dagegen

läßt sich vortrefflich mit dem dritten Teil des Psalmworts verbinden, wobei die ursprüngliche, dann aber geänderte Balkung des Alts im ersten Viertel von Takt 89 möglicherweise einen Beleg für die von mir gewählte Silbenverteilung am Schluß darstellt:

Beispiel 2

37

Tenore Es müs-se Frie - - - de sein in - wen - - dig in dei - nen

B.c.

40

Mau - - ern und Glück in dei - - nen Pa - lä - - sten -

Takt 89, Alto, ursprünglich:

korrigiert in:

glo - - ri-a De - i Pa - tris

Das Thema selbst erklingt neunmal, hinzu kommt das bereits erwähnte, aus dem Themenkopf gewonnene Kontrasubjekt, das in zwei Fassungen - die erste fünf-, die zweite neun-, also insgesamt vierzehnmal - erscheint und dem Satz "Es müsse Friede sein" geradezu auf den Leib geschrieben ist:

Beispiel 3

50

Ten. Es müs-se Frie - - - de sein!

Kontrasubjekt Fassung A

Beispiel 4

Thema

90

Ten. Es müs-se Frie - - - de sein in - (wendig)

Basso Es müs-se Frie - de sein!

Kontrasubjekt Fassung A

Auch die Takte 68 ff. nehmen sich mit unserem Text gut aus, wenn man die beiden Akkordblöcke auf "Amen" in Takt 68 und 72 mit dem Wort "Friede" verbindet und zunächst den

ersten, dann den zweiten Abschnitt des Dictums anhängt, doch ist hier auch mit einer tiefgreifenden Umgestaltung des Urbildes zu rechnen:

Beispiel 5

The musical score for Example 5 is presented in two systems. The first system covers measures 68 to 70. The Soprano part (Sopr.) has the lyrics: "Frie - de! Wün - sche! Je - ru - sa - lem Glück! Frie - de! Es müs - se wohl". The Tenor/Bass part (Ten. Basso) provides a harmonic accompaniment. The second system covers measures 75 and 76. The Soprano part has the lyrics: "ge - hen de - - - - - nen, die dich lie - - - - - ben,". The Tenor/Bass part continues the accompaniment. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time.

Bei dieser Unterlegung kommen auf die verschiedenen Abschnitte der Komposition verschiedene Texte. Daß ihr das viel angemessener ist als der Einheitswortlaut der lateinischen Fassung, braucht nicht extra betont zu werden, doch ganz abgesehen von diesem Umstand, durch den zumindest der Sekundärcharakter des Messesatzes noch einmal transparent wird, ist es die durchweg nahtlose Verbindung der Musik mit unserem Bibelwort, die mich in der Auffassung bestärkt, das Richtige gesehen und, wenn auch nicht bewiesen, so doch sehr wahrscheinlich gemacht zu haben, daß in BWV 232^I/12 ein Stück der bisher als gänzlich verschollen geltenden Ratswahlkantate BWV Anh. 4 erhalten geblieben ist.

Man kann sich den Satz sehr gut als Einleitung eines solchen Werkes vorstellen, man muß ihn sich nur etwas langsamer musiziert denken: Leider wird er in seiner jetzigen Funktion meist viel zu schnell gespielt, woran Bachs Tempoangabe "Vivace", die freilich in bezug auf den ruhigen Charakter des "Quoniam" zu sehen ist und außerdem wohl das Plötzliche des Tutti-Einbruchs markieren will, eine gewisse Schuld trägt. Die Herkunft der Musik des "Cum Sancto Spiritu" aus BWV Anh. 4 würde übrigens bedeuten, daß "Missa", "Symbolum" und das gesamte Werk mit Chören aus Ratswahlkantaten schließen, und das paßt ebenso zu der überlegten Art von Bachs Planung wie etwa die Tatsache, daß in den vier kleinen Messen das "Gloria" jeweils mit dem Eingangschor einer Kirchenkantate endet.

Ähnliche Nachweise könnte ich auch bei den übrigen Messesätzen führen. Das Ergebnis: Die kleinen Messen sind durchweg Parodie, bei der "h-Moll-Messe" 19 der 25 Sätze. Die fraglichen vier Stücke der ersteren stammen nach meinen Erkenntnissen aus vier bisher nicht als von Bach vertont angesehenen Libretti, die letzteren aus insgesamt 14 Werken, aus acht geistlichen und sechs weltlichen, darunter die verschollenen Kantaten BWV 193a, BWV Anh. 4, 9 und 11; drei von ihnen - die Hohenthal-Musik und zwei weitere - sind bisher nicht in BWV erfaßt.

Ein solcher Sachverhalt macht deutlich - und damit will ich schließen - wie vorsichtig man selbst bei diesem, von vielen als Bachs größte Schöpfung angesehenen Werk mit hintergründigen theologischen Deutungen in der Art Smends, Blankenburgs oder gar der Internationalen Gesellschaft für theologische Bachforschung e.V. zu sein hat. Sie können mit größter Behutsamkeit erst dann erfolgen, wenn die sachlichen Voraussetzungen dafür geklärt sind, und dürfen nicht, was leider nur zu oft geschieht, an deren Stelle treten, sonst werden sie von der Realität schnell als das entlarvt, was sie meist sind: vorschnell ausgesprochene und völlig haltlose mystische Spekulationen, die dem Thomas-kantor bestimmt fern lagen.

Anmerkungen

- 1) In Vorbereitung. Erscheint im Laaber-Verlag als Band 12 der Reihe "Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft". Hrsg. von Ludwig Finscher und Reinhold Hammerstein.
- 2) Klaus Häfner, Über die Herkunft von zwei Sätzen der "h-Moll-Messe", in: Bach-Jb 1977, S. 55.
- 3) Philipp Spitta, J.S. Bach, Leipzig 1873 und 1880, Bd. II, S. 512ff.
- 4) Carl von Winterfeld, a.a.O., S. 422.
- 5) Neue Bach-Ausgabe II/1, Kritischer Bericht, S. 105.
- 6) Werner Neumann, J.S. Bachs Chorfüge, Ein Beitrag zur Kompositionstechnik Bachs, 2. Auflage, Leipzig 1950. (Bach-Studien, Bd. 3, S. 71).

Heinrich Deppert:

EINIGE ANMERKUNGEN ZU JOHANN SEBASTIAN BACHS VIERSTIMMIGEN CHORALGESÄNGEN

Zu den am meisten rätselhaften Quellen der Musik Johann Sebastian Bachs gehört bis heute jene umfängliche Sammlung Vierstimmiger Choralgesänge, die in den Jahren 1784-87 mit einer Vorrede des Bach-Sohnes Carl Philipp Emanuel bei Breitkopf und Härtel in Leipzig herausgekommen ist. Und diese Rätselhaftigkeit betrifft sowohl ihren Inhalt als auch die Form seiner Überlieferung.

Der Versuch, die Herkunft des Inhalts der Sammlung aufzuklären, beginnt im vorigen Jahrhundert mit den Arbeiten von Johann Theodor Mosewius, der, anknüpfend an Johann Nikolaus Forkels Hinweis zu den ersten beiden Teilen der Choralgesänge, die Choräle seien "meistens aus des Verf. Kirchenjahrgängen genommen"¹, zu der mit Bestimmtheit ausgesprochenen Überzeugung gelangte, Philipp Emanuel Bach habe "die ganze Sammlung von Choralgesängen ... aus seines Vaters Kirchenkantaten zusammengetragen"². Abgesehen von der Unmöglichkeit, unter dieser Voraussetzung die Herkunft auch nur des größeren Teils der Sätze zu erweisen und die mancherlei Abänderungen in den Mittelstimmen zu bewerten, geriet Mosewius dabei an ein Problem, das sich aus dem Komponieren Bachs ergibt, nämlich der mehrfachen Bearbeitung gleicher Melodien, ohne daß sich die Sätze dann ganz gleichen oder ganz unterschieden. Über den Vergleich zweier solcher scheinbar gleichen